

Colapso, invenção e imprevisto em Carlito Azevedo

Prof. Ms. Saulo de Araújo Lemos¹ (UFC)

Resumo:

No primeiro livro de poemas de Carlito Azevedo (1961), Collapsus linguae (1991), o colapso (ruína, falência) da língua é o surgimento (divergência, movimento) de uma poesia. Colapso inventado, mas que, a partir (ou aquém de) um ponto indefinido (lacuna, ponto de articulação e fissura), transforma-se/desdobra-se em acontecimento imprevisto. E inversamente. A fala que aqui se propõe percorrer o colapso nessa poesia (fala que de certa forma deturpa o texto, resolutamente, ao construir um olhar como inscrição e colapso) terá três traços como pontos de articulação-comparação, em torno da obra de estreia poética de Carlito: a) alguns personagens; b) tu na poesia; e c) o pensar com o dizer. O texto diz a si mesmo, a rigor, tanto quando ostensivamente fala de si, como quando fala “do mundo”. O pensamento-poesia sobre a linguagem é levado ao colapso pela imagem “mimética” e vice-versa. O colapso arquitetado como desencadeamento construído e o colapso como acidente, que também desencadeia poesia, desalojam-se mutuamente e se encadeiam, chocam-se e criam um espaço-tempo (implodindo o tempo e fundando com seus estilhaços um espaço, tempo possível, um agora e sua contínua insuficiência).

Palavras-chave: literatura comparada, literatura contemporânea, colapso.

Aonde ou quando isso quer chegar.

Uma opção à mera citação dos elogios recebidos pela poesia de Carlito Azevedo (1961) é falar o que um ato crítico particular consegue ver nessa produção. A descrição, empregando o costume, pode conseguir, de traços mais gerais e devastados, chegar a regiões críticas a descobrir. Após a publicação de cinco volumes poéticos (*Collapsus linguae* (1991), *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de Circunstância* (2001) e *Monodrama* (2009), é verdade que muito já se discutiu a poesia do autor carioca, e com polêmica inclusa, embora os registros colhidos para esta pesquisa contenham habituais elogios¹. As aproximações dessa obra ao tópico da contemporaneidade e sua relação com a poesia brasileira de antes e de durante são pontos frequentes da discussão. Também é bom mencionar que a poesia de Carlito tem inscrito marcas próprias que talvez estejam redimensionando o significado da poesia no Brasil frente às décadas anteriores; obra que, no seu acontecendo, participa do acontecimento em curso da crítica literária brasileira de hoje.

Dentre as muitas sugestões de abordagem que a poesia de Carlito oferece já naquele primeiro livro, estão aquelas suscitadas pelo título. Este pode estimular ou permitir um pensar sobre as divergências da forma que os poemas do volume oferecem pouco a pouco: métricas, registros verbais, recursos espaciais. Falar de traços gerais é atenuar potências do detalhe; pensar em desdobramentos de um aspecto particular é pelo menos um gesto agressivo; ler, entretanto, é de algum modo agredir. Como diz Paul de Man, ler é deturparⁱⁱ, é o preço de estar numa cultura, de

1 **Autor(es)**

Saulo LEMOS

Prof. Ms de Literatura de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Ceará (Uece).

Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas Modernas pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

saulo_lemos@yahoo.com

caminhar entre, de viver entre. A estadia na poesia de Carlito conta, por exemplo, que o colapso participa dela como avatar de crise: afirmação de fragilidade da linguagem. Em português, colapso é ruína, estado de choque, enfraquecimento (cf. HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 757) A sugestão de colapso passeia por essa poesia enquanto ela se constrói ao longo dos textos. O colapso também é o estar vivo dessa poesia.

Em latim, *collapsus linguae* pode significar noções diversas, sem que nenhuma prepondere: “caído com a língua”, “deteriorado com a língua”, “lançado junto com a língua” (cf. SARAIVA, 2006, p. 244 e ALMEIDA, 2000, p. 31). Esse título, então, vai da acepção catastrófica à tirada de humor, como ressalta José Lino Grünewald nas orelhas da primeira edição (AZEVEDO, 1991). *Collapsus* pode afinal se referir à voz poética; pode deixar falar o corpo que experimenta/produz e a própria linguagem que esse corpo fala sem dominá-la. Da enunciação ao enunciado, há continuidade e desvio de percurso. No espaço montado por Carlito, de *collapsus* ao colapso em língua portuguesa, há uma distância que sem dúvida é possibilidade de rearranjo; *collapsus* não é bem colapso, mas *collapsus linguae* pode ser uma poesia em forma de colapso, indo além ou através do que dizem os dicionários. Qual o impacto de abordar separadamente esse primeiro livro de uma obra que já rumou em várias direções desde então? Talvez o do mero e tamanho gesto de mapear.

Uma expressão latina para intitular um livro em português do final do século XX é um primeiro indício de poesia como algo que move o que antes estava parado, ou cria outro movimento. A poesia pode ser um deslocamento, no caso o de uma língua a outra; o colapso é o ir junto e o cair em pedaços. Uma noção ampla assim vai depender das tonalidades que os poemas assumirem; neste artigo, são listadas três dimensões da poesia de Carlito que conseguimos enxergar (oxalá): aquela com personagens, que traz uma imagem de real; aquela da interlocução, do tu no texto; e a do poema como um pensar, que ambigualmente pensa o próprio poema e o real que ele complica. A discussão dos poemas a seguir percorrerá, em tese, essas linhas. A noção conceitual que aqui é aventurada parece ter muitas vias de abordagem; aqui ela será restrita à questão do tempo, na hipótese de que esse se realize, na obra, pelo movimento divergente, a ser debatido adiante.

Diz-se dos personagens e sua paisagem.

Nos personagens que Carlito cria, o corriqueiro só existe no poético: é seu artifício. A poesia cria um cotidiano exclusivo a ela, um diferente, divergente. Uma primeira face disso está em “Realismo”, da seção “Água forte”ⁱⁱⁱ. O personagem é uma paisagem humana individual no limiar de um tempo: o do impacto da raiva e da lágrima que se produzem mutuamente e sobre as quais a paisagem que são os olhos tem um domínio que é passividade:

quando estes
olhos

(um zoom
de azuis?)

sobre esta
mínima

pétala
de pálpebra

deixarem correr
de fina estria
a lágrima da
raiva (AZEVEDO, 1998, p. 16)

Se a lágrima é efeito da paisagem ocular, também é causa: ela é parte dessa paisagem, além de ser sua possibilidade de subversão. A lágrima é a paisagem e seu negativo. A proximidade dos olhos

que se enfoca é um modo de mediação: um *zoom* cuja câmera é a voz de poema, inumana, mas que age com poder de olhar de gente. Essa mediação é uma proximidade e uma distância; a complexidade desse contraste não se dá como uma duração contínua, mas com o tempo disponibilizado na espacialização de fragmentos da sequência de estrofes do poema. Assim, é quase como se essa sequência, que sugere uma ordem sintagmática perto da prosa, fosse aleatória. A descrição em pedaços é o próprio impacto: é o tempo, como divergência, que apresenta esse impacto. A “mínima pétala de pálpebra” anuncia a transfiguração como mediação entre olhar e paisagem, ambos inventados. A pétala sobre os olhos, ainda uma forma “natural”, é desnaturada pela lágrima quase sem forma, geometria libertada a ponto de ser apenas, e tanto, uma fina estria, o lugar informe da raiva que corrompe e recria o olhar. A lágrima corre solta e descontrolada, e seu correr é um tempo de que participam, mesmo que negativamente, outros tempos próximos:

não morrerão
sóis
não se apagarão
estrelas

apenas outro
sulco na super
fície da face (AZEVEDO, 1998, p. 16)

As peças que se encaixam na paisagem são móveis e estão na iminência do rearranjo: montagem da voz que se ocupa deles, a familiaridade entre olhos e lágrima é frágil; a lágrima, como o grito do personagem de Edvard Munch, pode corromper imprevisivelmente a paisagem. No desacerto de tempos que o poema ativa, a paisagem está (ou é) prestes a corromper a si própria, junto com a voz que a consolida e que também participa dela, paisagem. Se os astros podem interferir nos seres, não se sabe; o eu-aqui do olhar, enquanto produz a si próprio, não se estende ao longe, aos astros; nesse sentido, a argamassa da paisagem é o “*désastre*” descrito por Maurice Blanchot como potência de uma escritura que, específica, pressiona a possibilidade do universal (que é outro nome do alheio ou outro):

Si le désastre signifie être séparé de l'étoile (le déclin qui marque l'égarement lorsque s'est interrompu le rapport avec le hasard d'en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse. La loi serait-elle le désastre, la loi suprême ou extrême, l'excessif de la loi non codifiable : ce à quoi nous sommes destinés sans être concernés? Le désastre ne nous regarde pas, il est l'illimité sans regard, ce qui ne peut se mesurer en terme d'échec ni comme la perte pure et simple^{iv}
(BLANCHOT, 1991, p. 9).

O conjunto de olhos, pálpebra e choro de raiva é engrenagem de peças frouxas: coesão em colapso como condição de existência. Paisagem personagem. A estria interforme momentaneamente suplanta (e por isso não suplanta) a forma de pétala em que se resguarda a pálpebra, que por sua vez teria o papel de resguardar o olhar, mas que não o salva da raiva. O cosmos instável do rosto é desastrado e assim se inscreve em si próprio. Nessa inscrição, a forma “familiar”, “natural”, transita ao informe do sem garantia, como estria e sulco. A lágrima risca o olhar, o sulco risca a estria; a voz do poema risca a si: seus fragmentos são linhas que convivem à distância mútua; a superfície do rosto é paisagem partida, aberta e costurada por sua fissura. O rosto se lança, e em seu percurso, cada elemento seu avisa que um novo tempo, na possibilidade de uma divergência adicional, está disponível, mas apenas talvez no sentido de que pode chegar a qualquer momento sem gatilho.

Outro poema descritivo de personagem, mas desta vez com uma delimitação de indivíduo mais genérica, é “Estragado”. Nele, assim como em “Três encontros”, aparece um zoológico, ambiente que vai sediar a cena poética no instaurar-se incompleto e ininterrupto do que, na categoria de arte, se mostra e se oculta (cf. HEIDEGGER, 2012a). Quem desencadeia o ir além do objeto comum anunciado pela discussão de Heidegger é um habitante do confinamento: um ganso. Nada do pseudoparentesco investido na condição de animal doméstico; o animal está aprisionado

para servir à utilidade de ser exposto, divertir etc. Sua performance desponta diante de um olhar que vai transformá-lo em texto literário:

No jardim zoológico
um ganso

as patas afundam na lama
e ele imperial
como uma macieira em flor (AZEVEDO, 1998, p. 40)

Ser esse ganso é submeter-se, de pé, à condição de observado, como fatalidade e como decisão ostensiva, acintosa. Parece inevitável que aquele ganso queira ser quem é: sua atuação poderia consistir nesse princípio. A transfiguração poética é articulada pelo animal ator, por sua resolução quase irresponsável de ser o que parece ser. Sendo intensamente o que ele é, a atuação de si, ele pode resvalar para a impessoalidade des-subjetiva da metáfora comum: ser a convicção como ganso é ser um imperador que não precisa de império, é ser uma macieira que não precisa frutificar. Fruto e império são a própria imagem de si que só está disponível como plena aparência. A imagem, como elemento de arte, é ambígua: ela traz a experiência de uma presença interdita tanto pela linguagem como pela subjetividade (cf. BLANCHOT, 2012, p. 341-355, “*Les deux versions de l’imaginaire*”^v). A imagem, entretanto, alastra-se para onde supostamente seria o fora dela mesma; extrapola o corpo físico de ganso e, ao pé da letra, afunda numa lama prosaica e imprevista. A lama prenuncia um império não mapeado, um fruto de sabor estranho. A imagem do ganso não tem pés, e isso a sustenta. A lama não é um revés; ela abre uma porta a um tipo de maçã e a um tipo de reinado – numa jaula de zoológico.

O estar em cena do ganso não o torna algo além ou a mais do que sua imagem peculiar possa transmitir. O espetáculo que ele é contém duas negações: a imagem do ganso diverge do próprio pássaro e de si própria enquanto imagem. Esses desencontros não compõem uma camada oculta e/ou essência dificultada; são a pele fraturada de que é feita aquela superfície paisagem:

mas está estragado
como qualquer um pode ver
estragado (AZEVEDO, 1998, p. 40)

A palavra “estragado” vem do latim *strages, i* e significa “desastre, ruína, desolação” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1260). Não um ganso, mas uma imagem instável de ganso, é o que podem alcançar os espectadores. Não há garantias de que o olhar totalizante ou absoluto consiga capturar o elemento complicador, o caráter “estragado” da cena; aquilo que está na imagem não está necessariamente visível, apesar de tampouco estar oculto. A repetição da palavra “estragado”, sozinha num verso, é a ênfase na aparição do que não se escondia, do que na construção daquela paisagem enuncia simultaneamente componentes distintos na mesma figura: desse modo, a sucessão temporal no fluxo das estrofes na página, fluxo de fragmentos e potência de desvio, também é um espaço. Qualquer um pode ver o ganso que, aliás, está estragado naquele palco zoológico. Faz parte do seu show estar estragado. Isso dispensa uma explicação à maneira de como o senso comum procederia; explicar, aqui, está fora de questão e do poema:

pensa que foi para isso
que o resgataram do dilúvio

mas não

resgataram o signo
estragaram o ganso (AZEVEDO, 1998, p. 40).

O colapso (língua do desastre) não tem um começo: quando ele há, é porque sempre existiu, e se mistura cotidianamente ao pensamento e à experiência (cf. BLANCHOT, 1991). O percurso até a situação atual do bicho é imemorial e vem do tempo de um mito (o da Arca) que sequer o menciona nominalmente (embora, curiosamente, o ganso seja personagem de extensa quantidade de narrativas

e simbolizações mitológicas, cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 459-460). Bem se sabe que a lenda é a explicação do que não tem início nem explicação. O pensar do ganso é o que diz sua aparência, simulacro como condição básica de seu ser. Sua imponência e autoconvicção dizem uma subjetividade que não pode ser comprovada e está na boca de cena; uma vontade que se vincula ao colapso em paisagem: imagem diante de um protótipo de artista, o enjaulado, com a qual ele aparenta coincidir. O aparecer da ave é a narrativa instantânea do juízo provavelmente equivocado que o artista faz de si: assim, o ganso é imprevisto. Sua aparência é isso e não é isso: ele sempre pode ser mais que a exibição de si mesmo; mais do que sua visão (de si e ao outro) induz. Desde tempos sem memória, desde um não começo, o ganso é o signo resgatado de seu porte como um teatrinho; ele acredita que se basta como sua própria imagem. Apenas como constatação de uma voz que o sabe estragado, contudo, é que esse ídolo de pés no barro, bezerro de penas, tornou-se poema. Apenas porque diverge do que é. Poema porque também é um “mas não”.

Entre tu e eu há de haver.

O interlocutor é talvez um tipo de personagem à parte na galeria de Carlito Azevedo. Tende para uma relação entre um olhar e uma paisagem, como nos poemas anteriores; a marcação de um “tu” poético, nesse caso, delinea o eu poético como um impulso direcionável a um alvo que estaria fora do poema. Os textos apontados para a segunda pessoa oferecem um foco receptivo à discussão sobre a relação entre a literatura (e a linguagem) e os fenômenos físicos ao redor dela (a famosa realidade externa). Questão que sustenta uma conversa em aberto: Antoine Compagnon acredita haverem de fato graus de aproximação da literatura com a realidade conforme a semelhança figurativa evocada no texto (COMPAGNON, 1998, p. 111-162, “Le monde”^{vi}); Jacques Derrida, décadas antes (em um ensaio lido superficialmente por Compagnon), e com apoio em Nietzsche e Heidegger, diz que na discussão sobre linguagem e realidade é comum formular a oposição entre um dentro e um fora, posto que ver a linguagem de fora seria impossível, já que isso implicaria paradoxalmente em utilizá-la, sem contar que ambas as categorias (dentro e fora) são intercomunicáveis (cf. DERRIDA, 2011, p. 44-92); a imagem, como conceituada por Blanchot (em oposição à “coisa real”), se não fornece uma presença, possibilita experimentá-la: ela é algo que se deseja ver porque causou “fascinação”; esta empurra o espectador para um tempo sentido como fora do seu, “sem presente” e “sem presença”, e projeta não um ser real, mas a experiência do fascínio, que ocorre como um deslocamento em relação à percepção habitual (cf. BLANCHOT, 2012, p. 25-31).

No poema “Salto”, da seção “Fábula (real) dos lagos do México”, a interlocução é uma recorrência e uma tensão que providenciam um direcionamento: ao tu, aí fora (diz o poema). Fora onde? Fora de um tempo uniforme, o que faz do relato não uma linha simples, mas o espaço entre linhas em conflito: a linha do desejo e a da frustração do desejo, ambas como dizeres em disparidade no mesmo dizer:

Se alguma pedra pudesse tornar-se lírio
seria esta
Se alguma pedra o salto de um tigre
e não o tigre
seria esta
alguma as letras do alfabeto
seria esta
esta só pontas
que pulsa
coração da casa
que acabas de deixar
para sempre (AZEVEDO, 1998, p. 44 – grifo do autor)

O poema não lista, de modo estanque, o desejo, o indesejável e a fratura entre os dois; essas três dimensões estão costuradas num plano que tem na proposição do “se” um artifício detonador. O plano do texto é dispositivo que inaugura, no inédito da dor presenciada, a possibilidade da

transubstanciação do que permanece: a realidade pode inesperadamente ser corrompida ou arruinada pela dor; esta é também a constatação de que não há mágica disponível para reverter o revés (ou, dizendo diferente, ela é a marca rascante do revés). Tu não estás presente, mas tua ausência é espessa como uma presença e enlouquece minhas palavras; me põe em colapso e em poema. Desde o primeiro verso, o interlocutor faz efeito pela invocação de um poder depositado na fala do eu. Uma pedra poderia até mesmo se tornar um lírio: o trauma que ainda não foi esboçado no claro se permite a inércia de uma imagem convencional como essa. A sequência do poema vai contando, contudo, que a pedra é o cruzamento de várias rotas de deriva do real: não porque ela transborda de realidade, mas porque ela é tão vazia quanto uma hipótese.

A ausência da pessoa amada se acompanha da ausência de realidade da pedra, ausência que nenhuma metáfora suplanta, mesmo a que se afasta das convenções do compreensível. A pedra não se cumpre (embora de antemão cumprida) como aquilo que o nome da flor diz; nem como aquilo que o nome do tigre diz. Mas talvez a pedra se cumpra no abrupto e transitório do salto de um tigre. Afinal, ela também se presta a ser tipos diversos de disformidade: linguagem, pulsação, geometria insipiente de “pontas”. A pedra passeia: de sua insuficiência à forma alheia, da forma alheia ao alheio sem forma. A pedra é uma espécie de companhia, mesmo que na condição de um “isso” ao longe trazido na fala. A pedra é um longe presente, e está presente porque ela és tu, é o que consigo de ter de ti, é tua ausência, e tu és a fala de minha dor, a fala que não localiza minha dor que dói. Converso contigo, converso (quero dizer: digo) a pedra. Essas considerações deixam interferir nesta fala o trecho de Henri Michaux que se fez epígrafe da segunda edição de *Collapsus linguae*:

Je parle une langue morte,

maintenant que je ne te parle plus^{vii} (AZEVEDO, 1998, p. 9).

A língua morta, vítima, que se dirige a um interlocutor sinalizado em um tempo dissidente, de silêncio imensurável, é a que precisamente constrói um poema com aquela pedra disforme. E que nem sequer é pedra: é o coração de uma casa abandonada, onde perambula sem rumo um eu inacabado e vigoroso. A dor dita é sua invenção, sempre à beira do caos.

Outro poema de interlocutor que possui traços particulares é “*La diabolique*”, da seção “Sob o duplo incêndio”. Como o poema acima, o tu não forma uma imagem estabilizada, mas um fluir instável. A aproximação a esse tu, que também é a construção da imagem poética, se pronuncia, mais uma vez, com o esboço de uma paisagem, mas dessa vez com amparos conceituais:

Metáforas comuns: ônix igual a olho-de-gato
igualmente usada para o quartzo
com agulhas de amianto)

ou incomuns: em tipografês, olho é a abertura
na letra e que a distingue da letra c (AZEVEDO, 1998, p. 53)

Como no poema anterior, mas de modo explícito, a escrita é montada pelo contraste entre proposições mais ou menos convencionais de que o poema se apropria. Em cada uma das duas, encontram-se saídas para um movimento subversivo de linguagem e apreensão: a pedra (de novo uma pedra), entidade mineral e decorativa, é órgão vital de um elemento da natureza (o gato) e é criação de cultura hostil à natureza orgânica em geral (o amianto). Assim, mesmo a metáfora inofensiva oferece perigos e atíca constrangimentos e tabus. A metáfora incomum é quase hermética: enovela o visual e não verbal e o guarda em si mesma, na sua condição de linguagem; mostra assim sua matéria verbal como item desdobrável em algo visual e não verbal: assim como às vezes a linha se desdobra em multiespaço e continua linha; assim como certos poemas mais ou menos simbolicamente se desdobram em obras de mídias alheias e continuam poemas verbais. O jogo de registros em contraste é adequado a uma tarefa indefinidamente inadequada: dizer um tu.

a primeira, além de expressar-te no felino
traz ainda teu acento predileto:
o circunflexo

mas é a outra (como tu, incomum)
que melhor te diz: fazendo
o olho do eu
virar olho do cu (AZEVEDO, 1998, p. 53).

A escrita constrói as marcas do interlocutor que remetem a seu impacto sobre o eu: ele é o inexplicável traço singular (como o acento curvo que prefere e o indica), a novidade, o imprevisto, mais bem dito pela metáfora incomum, aquela que não apenas faz um traço do seguro ao arriscado, mas que aponta o abismo entre o verbo e o visto. Esse interlocutor singular talvez pudesse ser aproximado ao eu com um longo discurso descritivo; o poema, entretanto, é conciso e inclui a palavra considerada chula, que, além de ser tabu em situações quaisquer de linguagem, muito facilmente também o seria num texto que, por convenção, “deveria” ter o tom conciliador e adulatório que têm com frequência os poemas de amor. Eu não quero, naturalmente, te ofender, eu quero dizer sedução e te atrair, ou dizer que posso fazer isso. Mas tu, no poema que sou ou me torno, tu és suspensão de regras, me levas a dizer o que talvez eu não tenha planejado e a me calar em seguida. Poema que não te simboliza, mas te diaboliza, te faz encanto e dissenso do que és. Estrutura sem lei é o silêncio. Por ti e contigo eu sou o que construo e destruo (sem saber se me permiti ou se me desobedecei).

Poema como pouco se pensa.

A voz saída da poesia de Carlito também é pensamento. Mas não na via cotidiana de um conteúdo ou de utilidade. Para esta amostragem, o pensamento poema do autor é trazido em situações de pensar a poesia. Da seção “*Collapsus linguae*” vem um poema que trata da tensão que faz da poesia promessa e ameaça. Isso não é o que promete o título do texto, desanimador de tão tranquilo, sugestão taxonômica que desacredita surpresas, à maneira dos anúncios didáticos tão costumeiros nos trejeitos da poesia clássica de todas as épocas: “Da inspiração”. A disposição metrificada e visualmente muito convencional dos versos ecoa em pleonasma o não sobressalto do nome do poema. Se este contiver alguma surpresa, terá de ser achada na minúcia da pele do texto.

Desconfiar do estalo
antes de utilizá-lo

mas sendo impossível
de todo aboli-lo

desconfiar do estalo
dar ao estalo estilo (AZEVEDO, 1998, p. 27).

Os dois primeiros versos do poema fornecem, em contiguidade, uma receita e sua suspensão; são ambíguos: o “estalo” pode ser utilizado após ter sido objeto de desconfiança ou se deve evitar a tentativa de torná-lo útil, posto que isso ele não poderá ser? A coexistência lógica dessas sendas díspares é a origem abrupta do poema; é de saída um estalo, “som seco produzido por um corpo que vibra, racha ou se parte de repente”, “ruído produzido no deslocamento ou atrito de uma articulação no corpo”, “ruído forte ou repentino” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1245). O som súbito e imprevisto entremeia a rede de sons que é o poema e talvez não caiba na categoria do utensílio. Inventar o utensílio não previne o imprevisto, mas afirma o ato de recusá-lo; o imprevisto é deslocamento incalculado do hábito, assim como o estalo também é o ruído de um deslocamento. O estalo marca o pedaço de tempo em que o utensílio deixa de existir e se transfigura em nada (sucata, detrito) ou em outra coisa. Não há certeza se o ruído inesperado pode ser vertido ao uso. Quem sabe? Esse talvez já permite o poema.

Também é do estalo não deixar saber se ele pode ser abolido. A segunda estrofe não dá conta da questão. O verbo ser no gerúndio é a certeza de que ninguém domestica o estalo e a improbabilidade (portanto, não mais certeza) de que alguém o faça, sozinho ou coletivo. Não se sabe de onde vem o estalo, mas quando ele há, o poema já existe ou pode existir. A incerteza quanto

ao que pode ser feito com o barulho sem aviso reverbera; no caminho da segunda estrofe para a terceira, a possibilidade sintática de um período que sirva como conselho é partida: “sendo impossível de todo aboli-lo”, o que se faz? Os versos de encerramento do poema não são uma sintaxe que complemento de modo convencional a constatação quebradiça de logo antes. Em aparência, o penúltimo verso é repetição do primeiro, como se o poema quisesse amenizar ou resolver a conversa com estribilho, uma musiquinha para manchar o pensamento com um estalido de encanto. A plausível musiquinha não é apenas o que encerra o poema, ela o interrompe. O riscar inscrito do estilo é a oferenda ao estalo, deus temperamental (deus de tempo indomável). É preciso dar estilo ao estalo mesmo que não se saiba ou não se diga como.

Que garantia, salvaguarda há na acoplagem de estilo e estalo? Há um resultado a se esperar, expectativa de fórmula cumprida? Nesse poema (como em vários outros do livro), e nesse instante do poema, não há sequer ponto final, artifício costumeiramente cínico e fatalista. A ausência de ponto final que sintetize o encontro do estalo e do estilo é o poema no seu pleno. O potencial de utilidade do invento é distraído e temperado pelo imprevisto, que é começo e fim. É detectável uma presença ou proximidade da poesia de João Cabral de Melo Neto nesse poema, em outros de Carlito, em outros de autores próximos a ele, como Júlio Castañon Guimarães, Régis Bonvicino ou Nelson Ascher^{viii}. A orientação cabralina a favor da construção racional do poema foi, pelo meio do século XX, um gesto de dissonância que se espalhou pela obra de vários poetas brasileiros, por exemplo os mencionados. Se houve certa “intransigência” na poesia de João Cabral, depois contaminada em parte por aquilo que feria seu “dogmatismo” (questão abordada em SANTIAGO, 1982, p. 41-45, “As incertezas do sim”), a construção poética racionalizada e seus impasses são, de todo jeito, componentes marcados com força na poesia de Carlito. O impasse alimenta a construção e não é possível sem ela; construção e impasse não são opostos regulares; são encadeamento e mistura, operâncias “da inspiração” que muitas vezes o olhar confunde. O estalo na condição de ser estilo, o estilo nunca desacompanhado de seu estalo.

Estalo e estilo se munem de outros matizes em “*Collapsus linguae*”, outro poema da mesma seção do livro. A onda de pensamento produzida se faz com ecos do poema discutido logo acima e lhes dá linhas de movimento próprias. De onde vêm o som que surpreende e o traçado de estilo em que aquele se transfigura? Um do outro? O olhar, enquanto pode, traça seu caminhar como um ver, um escutar e um calar-se diante do silêncio que não consegue vencer. A língua talvez seja capaz de responder ou distrair satisfatoriamente essas perguntas. Por tempo indeterminado.

retina: água e sílaba
retendo a partida?

Um lapso de vida:
collapsus linguae?

O vivente morrente:
torrente e clepsidra (AZEVEDO: 1998, p. 28).

O olhar constrói a paisagem como um algo não partido: um todo e uma presença, algo que ainda está, miragem de passado que não passou e é real perto. Presença total como uma água, que no entanto é sílaba e, provável, está na vizinhança de outras sílabas, outras águas, outros tempos. A retina, água de ver, é turva e quebrada, que talvez leve e talvez retenha o dentro de si sem acesso a um fora. O olhar não percorre a vida pelo lado de fora, pelo lado inumano; a vida é algo com que se está comprometido: ver o vivo é ser seu cúmplice irremediável. Fugir é impossível. O olhar do vivo pode alcançar um lapso, que é sobra ou brinde. A via e a morada do olhar como lapso pode ser a língua, peça anatômica de subjetividade e campo prático de desencontro. A experiência do real e seus nomes, existindo como lapso, é o que a língua oferece ou o que ela corrói? O lapso é sobra ou brinde? Alguma certeza ainda é possível? Aqui se implica a expressão latina, convencionalizada, dicionarizada, que é *lapsus linguae*, termo psicanalítico significando troca imprevista de algo que se

pretendia dizer por outra coisa, e que faz vislumbrar conteúdos reprimidos pela fala nela mesma (cf. HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1723). Não seria a operação de reprimir um gesto afinal sem fim? Sem possibilidade de uma hierarquização definitiva, a língua não seria o campo da hierarquização impossível e da contínua hierarquização?

O lapso, deslocamento constante e conflitivo do que está na língua, vem com e é proibido por ela. Ao português, a frase latina traz algo (estabelecer uma genealogia entre idiomas e dizer que ela sempre existiu são operações similares) e o mantém à distância. O poema se forma aqui sob a condição dessa ambiguidade e nele se encontram “*la barriera e la piega*”^{ix} de que fala Agamben (2011, p. 281-289): sempre se aproxima aquilo que está irreversivelmente distante. Marca essa ambiguidade o imprevisível dos movimentos contrários em que ela se abre: o lapso é colapso, é aproximação e distanciamento sendo e vindo. O toque da interrogação protege a convivência entre lapso e colapso da estabilidade ou da estagnação. O sinal interrogativo aceita e até pede a ausência final do ponto no poema; a vida tem algo de morte, nas substituições, nas escolhas, no próprio e no impróprio do movimento, no fato de ser parcialmente substituível pela língua^x. Vida e língua, torrente e clepsidra, imprevisto e invenção. Como separá-las, se ambas existem na presença mútua (cf. Heidegger, 2012, p. 241-268, “*Der Weg zur Sprache*”^{xi})? Ao lado ou por entre o tempo engarrafado da clepsidra, a torrente, engarrafamento de tempos em rede.

Como se fosse um verbete. E até logo num lugar.

Colapso: divergência do eu que a língua não aproxima ao outro, convergência do eu a um tu buscado. Parece que a língua do poema tende ao colapso; isso não a destrói, mas a permite ou a obriga a deslocar-se em contínuo ou aos saltos do que é local ao que é sem lugar. De modo visível a essas considerações, Silvina Rodrigues Lopes afirma que a poesia é “sem destinatário” (2012, p. 16), por nunca alcançar um destinatário definitivo, e indecifrável (2012, p. 24). O colapso que é o poema de Carlito Azevedo foi focado aqui no seu tempo específico, feito de disparidade de tempos. A linha que une os versos do poema abraça dissonâncias, desvios, guerras sem armistício. O ritmo, no poema desse autor, é disparidade entre tempos diversos ou alinearidade. A disparidade é o confronto de tempos que podem ou não se tocar, de experiências conflitivas que esses tempos carregam ou empurram ou abandonam. “Só há relação com o que já se perdeu”, diz ainda Silvina (2012, p. 49).

De fato, em muitos poemas de *Collapsus linguae*, não é a memória que se ressalta como liga do real, mas o acontecimento como como fratura de si e o acontecimento poético como fratura, o real como fratura, o real que cabe na poesia. Nesse caminho, o imprevisto, contraponto à constatação da invenção, é tema que também está em uma forma; não há como saber o que essa forma tem de imprevisto, que literalmente tenha escapado ao controle da escrita enquanto ela é realizada; mas mesmo no verso metrificado, na apropriação de formas poéticas correntes, o imprevisto se mantém como potência de significação que aproxima as pulsões da escrita e da leitura diante da poesia de Carlito. A característica do imprevisto em foco é ele não ser claramente detectável; o primeiro livro de Carlito, pode ser enxergado sob o ponto de vista geral do colapso, como a face oposta e parelha à da invenção que aquele contém. O eu, mesmo que seja o eu poético, não controla o imprevisto: este tende a se afastar do outro.

Agamben define a contemporaneidade como uma singular relação com seu tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, cf. p. 59); o próprio tempo é geral o da própria existência empírica, dos afetos e terrores, que num certo sentido (e apenas nele) sempre são pessoais ou inacessíveis. Mas qual o tempo da poesia? A poesia, tomando a obra de Carlito Azevedo como exemplo e estudo de caso (com a ressalva de que a indução é um gesto abalador e violento, mas intelectualmente útil), não possui um tempo. Por exemplo, o tempo da escrita e o da leitura não se suplantam, a não ser por atos de fé, sempre restritos mesmo que não o pareçam. A poesia é sempre a possibilidade plural de tempos ou, talvez dizendo melhor, uma divergência entre tempos inumeráveis e imensuráveis, abertos em rede, espaço sem forma tecido de tempos.

Mapear os tempos díspares? Ou mapear a disparidade entre eles? Mais uma vez na história de

nossa cultura, ou de nossas culturas, não há fórmulas. Em Carlito, afinal, encontramos algumas tendências de tempo e situação: os tempos díspares do modernismo brasileiro, da experiência individual elevada ao anonimato, dos monólogos que simulam presenças, da pressão ao real que não o toca mas que se faz como potência de atrito com o outro, potência política disparada na negatividade apolítica da linguagem poética (porque contrasta o humano e o desumano, o convencional e o interdito – que não correspondem respectivamente aos dois princípios anteriores –, como dimensões do humano). A construção do “acontecimento” poético é a tentativa de construir uma cena que pode estar acontecendo alheia à vontade subjetiva que a testemunha ou presencia.

No primeiro livro de Carlito, a poesia é colapso como poesia; talvez seja nos outros também, o que será assunto de outras oportunidades. Possivelmente, a invenção é a própria poesia do Carlito, que à sua maneira retrabalha o contraponto entre vanguarda e tradição e assim ameaça o que chamamos de tempo e contemporaneidade; o imprevisto é o que no feitiço semântico e mesmo na forma poética como invenção colide com essa poesia e dela participa, não como seu fora, mas como uma complicação de seu fora, que não significa por si uma intensificação de um dentro estrutural. Entre invenção e imprevisto, o _____.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale**. Torino: Einaudi, 2013.
- _____. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática latina: curso único e completo**. 29. ed. São Paulo: Saraiva, 2000.
- AZEVEDO, Carlito. **Collapsus linguae**. Rio de Janeiro: Lynx, 1991.
- _____. **Collapsus linguae**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sette letras, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1991.
- _____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 2012 (Folio essais).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 24 ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie: littérature et sens commun**. Paris: Seuil, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Minuit, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. **Der Ursprung des Kunstwerkes**. Stuttgart: Reclam, 2012a.
- _____. **Unterwegs zu Sprache**. Stuttgart: Klett-Cotta, 2012b.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MAN, Paul de. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Trad.: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SARAIVA, F. R. Dos Santos. **Dicionário Latino-português**. Fac-símile da 12. ed (1927). Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Garnier, 2006.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos**. 2. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ⁱ Alguma fortuna crítica sobre Carlito: BOSI, Viviana. O olhar extático do cotidiano ao supra-real. In: **Mais!** São Paulo: Folha de São Paulo, 20 jan 2002, p. 14-15; DOLHNIKOFF, Luís. O paradigma nacional-popular da USP em literatura. In: <http://sibila.com.br/cultura/o-paradigma-nacional-popular-da-usp-em-literatura/5012>; FREITAS,

Roziliane Osterreich de. Contornos do que se vê, lendo. *In*: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia. **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001; SALLY, Daniele Santana. Poesia e visualidade em Carlito Azevedo. *In*: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia. **Poesia e contemporaneidade**: leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001; SANTIAGO, Silviano. As ilusões perdidas da poesia. *In*: **Idéias**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 14 dez 2001; SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. *In*: _____. **A voz e a série**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: UFMG / 7letras, 1998. Embora ajudando a sustentar algumas das considerações deste artigo, nenhuma das leituras acima coincide substancialmente com as teses que aqui são formuladas e discutidas.

- ii “A desconstrução não é algo que acrescentamos ao texto, mas que constituiu o texto em primeiro lugar” (MAN, 1996, p. 33).
- iii Para esta discussão, foi utilizada a segunda edição de *Collapsus linguae* (1998), cujos títulos de seções temática são diferentes dos que constam na primeira edição, também consultada.
- iv “Se o desastre significa estar separado da estrela (o declínio que marca o atordoamento quando se interrompeu a relação com o acaso que provém do alto), ele indica a queda sob a necessidade desastrosa. A lei seria ela própria o desastre, a lei suprema ou extrema, o excessivo da lei não codificável: aquilo a que somos destinados sem estarmos envolvidos? O desastre não nos vigia, ele é o ilimitado sem olhar, aquilo que não pode se mensurar em termos de fracasso nem como perda pura e simples”.
- v “As duas versões do imaginário”.
- vi “O mundo”.
- vii “Eu falo uma língua morta / agora que não falo mais contigo”.
- viii “Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. [...] Eu impeço tanto quanto possível que o inconsciente governe a minha mão. Mas, de repente, o inconsciente faz uma má criação e a pessoa acaba derrotada. É verdade que ele colabora com associações novas de palavras, com ‘saídas’ para poemas...” (“Entrevista de João Cabral de Melo”, em SECCHIN, 1980, p. 328).
- ix “A barreira e a prega” ou “a barreira e a dobra”.
- x Ver “*La littérature et le droit à la mort*” [“A literatura e o direito à morte”] (BLANCHOT, 1984, p. 291-331).
- xi “O caminho para a linguagem”.